إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"

شهريار نيازى*
أعظم بيگدلى**

الملخص

لقد كانت النكسة ذات تأثير واضح فى حياة المسرح العربى، فانصب اهتمام المسرحيين إجمالا بعد الخامس من حزيران، على موضوع النكسة محاولين تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها فى المجتمع باحثين عن أساليب جديدة ومنطلقات مسرحية مختلفة فى التعبير عن فاجعة حزيران ١٩٦٧م.

نكسة حزيران بمثابة حدث تاريخى هام هزّت سعدالله ونوس من أعماقه، فراح يبحث حثيثاً عن بناء جديد يستوعب هذه المرحلة الحاسمة، فخطا خطوات مجدية فى سبيل استخدام البنية المناسبة فى مسرحياته بعد النكسة، فقدم شكلاً حديثاً أو بناءً جديداً، مستفيداً من الأساليب والاتجاهات والمنطلقات المسرحية الحديثة وخبراتها للتعبير عن هذا الحدث الهائل، فباتت البنية التى جاء بها ونوس فى حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، فاتحة عهد جديد فى تاريخ المسرح السورى.

الكلمات الدليلية: النكسة، سعدالله ونوس، المسرحية، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، البنية المسرحية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، إيران.
**. طالبة فى مرحلة الدكتوراه بجامعة طهران، إيران. Azam.Bigdeli@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٦/١٧هـ. ش

المقدمة

لاتزال توجد علاقة وطيدة بين الأدب والمنعطفات السياسية والاجتماعية الكبرى طيلة العصور الأدبية، فالمسرحية هى من أشد الأجناس الأدبية التصاقاً بحياة الشعوب فى شتى مناحيها وأكثرها اتصالاً بهمومها وانشغالاتها.

تعد النكسة الحزيرانية، أحد الأحداث التى هزت كيان الأمة العربية وأقلقت وجودها، فدخلت فى الساحة الأدبية، وخلقت هزة عنيفة فى عالم المسرح العربى. فقدمت عدداً كبيراً من الكتاب ذوى الأصوات المتميزة فى المسرح العربى عامة، والمسرح السورى خاصة، وأسرعت فى إنضاجها وإعطاءها ثراءً فى الإنتاج واتساعاً فى الرؤى، ووثقت صلة المسرح بالسياسة، فاتجه غالبية الكتاب نحو المسرح السياسى وتبنى المفاهيم والأفكار السياسية.

ساعدت النكسة فى خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح العربى، ومنحته فرصة للانطلاق والكشف عن آفاق جديدة وأساليب حديثة لاستيعاب هذه القضية المترامية.

أثرت النكسة فى توجهات ونوس المسرحية، وجعلته يبدّل أدواته المسرحية والفنية متخذاً صيغاً جديدة بعيدة عن المسرح التقليدى الجاهز.

فعلى صعيد البنية المسرحية الونوسية، فقد أثارت "حفلة سمر" ضجة كبرى، لأن البنية المستخدمة فيها هى تهديم القواعد المسرحية التقليدية، وتحويل المسرحية إلى شكل انعدم فيه الحكاية، وأصبحت مجالاً لتبادل الأفكار وصراع المواقف.

نحاول فى هذا المقال أن نتلمس أثر النكسة على بنية حفلة سمر وندرسه دراسة منهجية تحليلية مع الاهتمام بالقضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى.

النكسة والمسرح العربى

شهدت الأمة العربية منعطفات خطيرة فى تاريخها وحياتها، فهى تجد أحياناً انتكاسات تهز مشاعر الأمة من صميمها، وتقلب مفاهيمها.

باتت النكسة منعطفاً هاماً فى التاريخ العربى – الإسرائيلى بما شنّ الصهاينة من حرب عدوانية غاشمة استهدفت ثلاثة من الأقطار العربية، هى مصر وسوريا والأردن،

وذلک بعد سلسلة من الحروب المتتالية المندلعة بين العرب والصهاينة فاستولى جيش العدو أثناء هذه الحرب على منطقة سيناء، وضمّ كثيراً من الأراضى الفلسطينية، وانتزع مرتفعات الجولان السورية والضفة الغربية فى الأردن. فکشف العدو عن أهدافه التوسعية التى لم تعد محددة فى احتلال فلسطين وحدها، وإنما يهدد العالم العربى برمته.

مثّلت النكسة بما أفرزته من النتائج على مختلف الأصعدة تحولاً عظيماً فى نواحى الحياة العربية والأدبية منها. فعبّر الأدب العربى بمختلف أشكاله عن التى انفعل بها الأدباء، وتفجرت عواطفهم شعراً ونثراً، ولمّا للمسرح وظيفة اجتماعية، مهمته كشف أمراض المجتمع وسلبياته والغوص فى أعماقه لمعرفة الأسباب الجوهرية المؤدية إلى النكسة فتركز اهتمام الكتاب المسرحيين عليها باعتبارها أكبر كارثة منيت بها الأمة العربية بعد احتلال فلسطين، (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٥) واختلفت رؤاهم رغم التقاءهم فى الحس القومى.

وقدشكلت النكسة لفتة وانتباهة نوعية تمخضت من قلب هذا الحدث، فتناولها المسرحيون أمثال سعدالدين وهبة فى مسرحيتى ''المسامير''، و''٧ سواقى''، يوسف إدريس فى ''المخططون''، ألفريد فرج فى ''النار والزيتون''، على كنعان فى ''السيل''، ممدوح عدوان فى ''محاكمة الرجل الذى لم يحارب''، على عقلة عرسان فى ''عراضة الخصوم''، فرحان بلبل فى ''الممثلون يتراشقون بالحجارة''، وليد إخلاصى فى ''يوم أسقطنا طائر الوهم'' وغيرها من المسرحيات التى لايتسع ذكرها فى هذه العجالة. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ٥٩؛ غنيم، ١٩٩٦م: ١٨٨)

ويأتى سعدالله ونوس فى مقدمة هؤلاء الكتاب، فيناقشها فى مسرحيته ''حفلة سمر''. احتلت هذه المسرحية مكانة مرموقة بين المسرحيات الحزيرانية، إذ اقترن اسمها بالنكسة، وتعامل صاحبها معها بوعى عميق وإدراک واع واضعاً يده بجرأة بالغة على أسبابها، وتجاوز البنية المسرحية الأوروبية، ورسم بنية جديدة لعمله المسرحى مازال معظم المسرحيين ينسجون على غراره، ويبدعون على منواله. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٤)

ونوس المسرحى

يعد سعدالله ونوس واحداً من المسرحيين العرب المشهورين الذين تفرغوا للعمل

المسرحى تأليفاً وإخراجاً وإدارة فرقة، ومن أولئک الذين كثفوا الإنتاجات المسرحية. فخلال حياته المسرحية كتب مسرحيات عدة بلغ عددها أكثر من خمس عشرة مسرحية. فمن أهمها "ميدوزا تحدق فى الحياة" (١٩٦٣)، "جثة على الرصيف" (١٩٦٣)، "مأساة بائع الدبس الفقير" (١٩٦٥)، "الجراد" (١٩٦٥)، "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٨)، "الفيل يا ملک الزمان" (١٩٦٩)، "مغامرة رأس المملوک جابر" (١٩٧٠)، "الملک هو الملک" (١٩٧٧)، "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" (١٩٧٨)، "الاغتصاب" (١٩٨٦)، "منمنمات تاريخية" (١٩٩٣)، "ملحمة السراب" (١٩٩٥) (عزام، ٢٠٠٣م: ٩–١٠) وغيرها. إلى جانب أعماله الإبداعية لقدصاغ ونوس أفكاره عن المسرح والثقافة بشكل نظرى فى كتابى ''بيانات لمسرح عربى جديد'' و''هوامش إبداعية'' كما ساهم فى ترسيخ أسس المهرجانات، وترأس المجلات وإنشاء المعاهد المسرحية. (حمود، ٢٠٠٢م: ١٩٤)

عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية بكل مشاعره وتفاعل معها، مما انعكس على تكوينه النفسى والجسدى ألماً ومكابدة، كما انعكس على حسه الفنى قلقاً وإبداعاً. وكانت حفلة سمر استجابة حقيقية للنكسة حيث أعقبها ونوس بكتابة ''مغامرة رأس المملوک جابر'' عنها بعد أربع سنوات من وقوعها حين كان لهيب أحزانها مايزال يقرع النفوس. فإبداعاته كانت نتيجة تفاعله مع الظروف ومواكبته للأحداث. فالنكسة كانت أكثرها أهمية فى تطوير توجهاته المسرحية، وأشدها إسهاماً فى تشكيل جوهر المسرح الونوسى فى مراحله التالية. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ١٤٣ – ١٤١)

خلاصة مسرحية حفلة سمر

غداة حرب حزيران ١٩٦٧م، كان معظم مدراء المؤسسات الرسمية مندفعين بحماسهم التقليدى لكى يثبتوا وجود مؤسساتهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣) وفى مسرح رسمى دعوة للجمهور لمشاهدة مسرحية "صفير الأرواح" للكاتب عبدالغنى، لكن العرض لايبدأ، وبدأ المتفرجون يتذمرون. يتقدم المخرج إلى الجمهور معتذراً عن التأخير بسبب تخلى مؤلف النص المسرحى عن نصه، ثم يدور حوار بين المخرج والمؤلف على المنصة،

فيصور المخرج خلاله مسرحية تتجسد أحداث الحرب فى إحدى القرى الحدودية حيث يجتمع أهلها للتشاور فيما يجب فعله. فينقسم الناس إلى فريقين؛ فريق يرى ضرورة الرحيل، وعلى رأسه المختار، وفريق يصر على المواجهة، وعلى رأسه عبدالله. فيبدى كل فريق وجهة نظره بالكلام والفعل. تتعالى أصوات الجمهور احتجاجاً على الصورة المشوهة للحرب المعروضة. فيعلن المخرج عن بدء سهرة من الغناء الشعبى والرقص، إلا أن جمهور الصالة يسخر منه ومن الوقت الذى اختاره لتقديم تلك المنوعات. ففى هذه الأثناء يصعد فلاح من بين المشاهدين إلى الخشبة، ورغم محاولة ابنه لإعادته إلى مكانه، يتدخل فى الحدث ويشارك فى النقاش. فيبدأ بالحديث عن قريته وأهلها محاوراً صديقه "أبا الفرج". فيحتد المخرج متضايقاً من احتلالهما المنصة، بينما المؤلف يؤلبهما على المثابرة بالطلب وكشف الحقيقة. فيزداد الحوار حرارة لتدخّل الجمهور فيه، فتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، وتتوسع دائرة النقاش بين الجمهور على المنصة باحثة عن أسباب الهزيمة.

وفى خضم الأحداث يتدخل رجل رسمى من بين الجمهور مشيراً إلى عدد من رجاله بالانتشار فى الصالة، وإغلاق أبوابها وإشهار المسدسات نحو المتفرجين، وإلقاء القبض على بعض المشاركين فى الاجتماع على المنصة بتهمة التآمر على الحاكم، ويتجه لإلقاء خطبة مؤكداً فيها أن مصلحة الوطن هى التى دفعته إلى ما قام به، لأن المقبوض عليهم هم متآمرون وعملاء الاستعمار.

بنية مسرحية حفلة سمر

إن الفن يتحرك فى عالم متغير وفق تيارات العصر، ويعمل وفق حاجات تطور تفرضها المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك. فالقدرة فى التجاوب مع روح العصر تعد من أبرز خصائص المسرح باعتباره فنا من الفنون. (العشماوى، لاتا: ١١١) فلو تتبعنا متغيرات المجتمع العربى لايمكننا تجاهل القضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى، والتى كانت حصيلة متغيرات المجتمع. فالنكسة بوصفها متغيرة سياسية خلقت ظاهرة مسرحية وقف عندها كبار المسرحيين باحثين عن أساليب

جديدة لها القدرة على احتواء أبعادها المتعددة، فمن هؤلاء الكبار سعدالله ونوس حيث انعكست قضية حزيران انعكاساً واضحاً فى بنية مسرحيته حفلة سمر. فنخصص الحصة المتبقية من البحث لدراستها.

حفلة سمر والخروج عن البنية التقليدية

كان ونوس يميل منذ مسرحياته الأولى، إلى الاتجاه الذى يحاول كسر إطار المسرحية التقليدية، وتزامنت محاولاته فى البحث عن الشكل الفنى المجدد مع حادثة حزيران. فاستخدم البناء المسرحى الجديد سلاحاً فى معالجتها. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٥) فتجلت هذه المحاولات فى تقديم مسرحيته حفلة سمر، مستمدا فيها من تقنيات المسارح العالمية خاصة بعدما اطلع عليها، والتقى برواد اتجاهاتها الحديثة من أمثال "بيسكاتور"، "بريشت"، "بيتر فايس"، "لويجى بيراندللو"، فرغب فى مجاراتهم. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦)

رسم ونوس موقفا فى مسرحية حفلة سمر، أكد فيه على رغبة خروجه من البنية التقليدية، فخروج عبدالغنى الشاعر من نصه المبنى حسب القواعد التقليدية بصرامة تركيبه ورفضه الحاسم له وعدم موافقته على عرضه لاعتباره مزيجا من ميلودراما البطولة وادعاءات لم تقع، يرمز إلى رغبة ونوس الجامحة فى التخلّى عن البناء التقليدى والدعوة إلى اختيار نص بما يتلاءم مع الحادث الحزيرانى. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٧) ظهر تحطيم قواعد المسرح التقليدية فى مسرحية حفلة سمر فى عدة نواحى يمكن معالجتها فيما يلى:

١. عدم التركيز فى الحدث المسرحى

اهتم أرسطو بالحكاية، لأنها أساس الفعل، وجعل الحكاية محور أهم النواحى الفنية والوظيفية المسرحية من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير. (غنيمى هلال، ٢٠٠١م: ٥٤٩) أما الاتجاهات المسرحية الحديثة التى تأثر بها ونوس كالبريشتى والبريدنللى فلم تعتمد على الحكاية مثلما اعتمدت عليها المسرحيات التقليدية. فالحكاية أو الحدث من وجهة نظر ونوس وسيلة وليست غاية بذاتها. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٧) فظل سعدالله ينكر

الإسراف فی إعطاء الحكاية أهمية كبيرة.

ففی مسرحية حفلة سمر لايواجه المتفرج أحداثاً كالتی يجدها فی المسرحيات التقليدية، بل لايوجد حدث متسلسل أو حكاية مستمرة على امتداد المسرحية بتاتاً. وإنما يجری الكاتب مجموعة من الحوارات على لسان المخرج أو الشخصيات الأخرى تكشف لنا عن المشاهد أو قل الحكايات المتقطعة البعيدة عن التصاعد الدرامی التقليدی كما يقول المخرج مخاطباً عبدالغنی بلمّ شتات ما فی ذهنه:

«سأقول لک، إنها اللوحة الأخرى... ذكرت لک فی البداية أن كل ما لدی هو مجموعة من الصور المبعثرة، لكن ها إن كل الصور بضربة من خيالک، تنعقد عراها وترتبط.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فعلى الرغم من أن ونوساً قدأهمل وحدة الحكاية. فليس فی المسرحية حدث رئيسی يتابع المتلقی (المتفرج) خطوطه من بدايته إلى نهايته، لكنه لم يهمل وحدة الموضوع. فالمَشاهد أو الأحداث تتراصف إلى جانب بعضها البعض ولاتتراكب فوق بعضها البعض أبداً. وثمة انقطاعات مفاجئة بينها أيضاً، فليست إلا ظاهرياً ومقصوداً فنياً من قبل الكاتب ليهمل المتفرج على التفكير فی موضوع جليل.

فالرباط الخفی الذی يجمع الأحداث ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله، وهذه الفكرة هی قضية حزيران. فربما طبيعة حزيران الجادة هی التی دفعت ونوساً إلى اتخاذ بنية متميزة تبعد المتلقی من الاندماج فی الحدث المسرحی، وتدعوه إلى التغيير بمعزل عن الإمتاع والتطهير اللذين يرمی إليهما المسرح الأرسطی التقليدی.

فمهمة المسرح عند ونوس خاصة فی حفلة سمر بخلاف ذلک(أی الإمتاع) فهو يقول: ينبغی أن نشحّن لا أن نفرّغ. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥) ويزيد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعی جماعی بالمصير التاريخی لنا. (المصدر السابق: ٢٥)

فأسلوب سعدالله فی بناء الحكاية من خلال المشاهد المتراصفة لاالمتراكبة مع دخول الراوی (المخرج) فی التمهيد للأحداث والتعليق عليها هو جوهر حفلة سمر، وهذه السمة بارزة فی بناء نص حفلة سمر، لذلک عمّق هذا الأسلوب فيها.

٢. تقويض المسافة (العلاقة الساكنة التقليدية) بين الخشبة والصالة

ثمّة علاقة قربى تربط بين المسرح والجمهور منذ آماد طويلة، وتلك بديهية اقتضتها طبيعة وصيرورة المسرح (الأعسم، ٢٠١١م: ١٠٣) لالكونه رافداً ثقافياً أو سلاحاً فكرياً وإعلامياً فحسب، بل لكونه أبا الفنون.

فإذن المسرح فى جوهره حدث اجتماعى لاوجود له دون الجمهور. فإنه لصيق بالجماهير من ضميرها ويجسّد تجربتها. (ج. ل ستيان، ١٩٩٥م: ٥٦٣) ويكتسب المسرح أبعاداً إنسانية مادام هدفه الأساسى خدمة الجماعة.

وبعدما استحوذت العزلة القديمة بين الخشبة (المسرح) والصالة (الجمهور) فى المسارح الكلاسيكية منذ أزمنة بعيدة، أخذت المسرحيات الحديثة تعرف أهمية الجمهور ودوره الإيجابى فى توجيه المسرح، إذ هو هدف العرض. فعليه أن يمارس حقوقه كاملة، وألا يكون سلبياً يأخذ ما يقدم إليه دون اعتراض وتمحيص. (عزام، ٢٠٠٣م: ٥٩)

قام ونوس بتوظيف الجمهور فى مسرحه وأعطى له دوراً بارزاً فى تقديم أحداث مسرحياته، ففى حفلة سمر بنى ونوس شكلاً جديداً يخترق العلاقة الساكنة بين الخشبة والصالة. فيستدعى ونوس الجمهور للمداخلة فى أحداث المسرحية وتوجيهها إلى الأمام.

فالجمهور الونوسى فى حفلة سمر لايجلس صامتاً على مقعده فى الصالة مندهشاً ومندمجاً بما يجرى أمامه من الأحداث ومستسلماً بما يعرض له من الأفكار، بل يتجاوز المسافة التقليدية الواهية القائمة بين الخشبة والصالة ويفرض نفسه كعنصر أساسى لاغنى عنه فى المسرحية. ففى هذه المسرحية جاء انسحاب الكاتب عن نصه وتأخير عرضه فى وقته المناسب، إذ استطاع ونوس بهذه المبادرة الواعية الموضوعة فى المسرحية يمهّد الأرضية مفسحاً المجال للجمهور للمشاركة فى أحداثها.

فى حفلة سمر عندما لايجد المتفرج جواباً لأسئلته حول التأخير، نراه بشكل تلقائى يتدخّل، ويطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك قد وضع ونوس اللبنة الأولى لتعليم المتلقى الرفض والاحتجاج والمطالبة.

تتناثر عبارات مختلفة على ألسنة الجمهور:

ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم.
يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح؟
أيه ... لم نأت كی ننام.
عطل فنی،
کالخطأ المطبعی تبرير سهل لكل الحماقات،
لعله أزمة وراء الكواليس،
أو الممثلين ضيّعوا أدوارهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥ – ٣٤)

ذهب ونوس إلى أبعد من ذلک، ويوكل توجيه المسرحية وتصويرها إلى الجمهور. فأضفى عليه طابعاً مسرحياً؛ لذلک يصور ونوس المشاهد المتقطعة فی حفلة سمر مستعيناً بالجمهور. فعبدالرحمن وأبو الفرج والمتفرجون الآخرون الذين فاجأوا الخشبة باقتحامهم فيها كانوا من الجمهور أو ببيان أفضل كانوا من الممثلين المبثوثين بين الجمهور يتحدثون إلى مَن على الخشبة، وكأنهم من الجمهور. وبهذا يزال الحائط الرابع بين الخشبة والصالة. فمشاركة الجمهور لايزيل جدار الوهم فحسب، بل يخلق وجوداً حقيقياً ومشاركة فعلية بين الخشبة والصالة، وهذه خطوة فی سبيل التواصل بين الطرفين. وقد حقق ونوس اشتراک الصالة والخشبة فی حوار جدلی مرتجل وساخن يؤدی فی النهاية إلى إحساس عميق بالجماعية. وربّما ونوس أراد بذلک أن يعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٧)

فحاول ونوس توريط الجمهور بالحدث وخصص أدواراً له على طول المسرحية حيث نرى قسطاً ملحوظاً من المسرحية يدور حول المتفرجين أو الجمهور الذين أطلق عليهم ونوس اسم المتفرج١، أو المتفرج٢، أو المتفرج٣، و...

فيصف ونوس حالة الشعب أثناء الهزيمة من خلال الحوارات المتبادلة بين الجمهور:

المتفرج٧: كنا نريد فقط ألا نقبل. كنا نريد أن نكون مسؤولين فی ذلک اليوم من حزيران سالت بنا الشوارع، وكنا جميعاً هذا الهتاف الوجيز الواضح. ماذا تطلبون؟

المجموعة: السلاح.

المخرج: لا فی هذا المكان، اختاروا مسرحاً آخر. أی، مسرحٍ آخر.

(يتابع المتفرجون لعبتهم لامبالين بصراحة)

المتفرج٧: أراد الخبازون أن يحشوا خبزهم قنابل، ويطعموه للغزاة.

المتفرج٣: أراد الحدادون أن يذوبوا معادنهم ويغرسوها مسامير تحت أقدام العدو.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء صنع رصاص وقنابل من حليهن.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء أن يضعن خوذات بدلاً من المساحيق.

المتفرج٧: ذلک اليوم من حزيران نسى الجوعان جوعه.

المتفرج٣: نسى العريان عريه.

وهكذا تستمر الحوارات، وأخيراً يقول المتفرج السابع مردداً قول المسؤولين: قالوا لنا: عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذيعاتكم بطولات جيشنا الباسل، وفى لحظات تفرقت جموعنا التى احتشدت بنا الشوارع دون موعد. (ونوس، ١٩٩٦م: ١١٩– ١١٧)

لعل طبيعة الموضوع المتضمن فى حفلة سمر، ونعنى به نكسة حزيران وأسبابها ونتائجها وحمل مسؤولية الهزيمة للجميع بدءاً من الناس البسطاء الذين نزحوا أرضهم إلى التنظيمات الشعبية، وانتهاءً بالسلطة هى التى حثت ونوساً فى حفلة سمر إلى اقتراب من الجمهور وإشراكهم فى الحدث مما ترتب عليه تحطيم الجدار الرابع؛ لأن إشراک الجمهور فى الحدث يجعله مهتماً ومبصراً بقضاياه الاجتماعية والسياسية ومشاركته العظيمة فيها، وينتج عن ذلک وعياً سياسياً لما يدور حوله. (جندارى، ٢٠٠٤م: ١٧٦)

فإشراک المشاهدين من أجل التطلع إلى واقعه والبحث عمّا أودى به إلى هذا الواقع هو من أهداف ونوس فى خلق مسرحيته هذه. إلى جانب ذلک فقد أراد ونوس بإشراک الجمهور فى حفلة سمر معالجة واقع الهزيمة وإلقاء المسؤولية على عاتق الجميع من دون توجهه إلى فئة أو طبقة معينة فى المجتمع. فالمجتمع كله مسؤول عما حدث فى حزيران. (عبّود، ٢٠٠٨م: ١٣٣) فما انحازت حفلة سمر إلى إدانة موقف معين دون آخر كمسرح بيترفايس مثلاً، بل باتت حفلة سمر مسرحية لكل الاتجاهات السياسية بطريقة أرضت جمعيها رغم إدانتها جميعاً. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٩)

يؤكد ونوس على مسؤولية الجميع عبر ما يدور على لسان المتفرج١:

«إنى هروبهم، إننا هروبهم، إننا الهرب ذاته، هذا ما أفكر به يعكسون وجهى فى

المرآة. إني أهاجم نفسي في المرآة. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ١٠٢)

اقترب ونوس أيضاً في المعالجة المسرحية من بيترفايس إذ يهدف الأخير بإدماج الجمهور في محاكمة بشكل يختلف عما يحدث في قاعة المحكمة وأن يساهم في معرفة الموقف هذا ما توفر في حفلة سمر عندما شارك الجمهور في الحوار والقص وتبادل الآراء، بحيث كلٌ عبر عن رأيه الخاص عن الحدث وأسبابه فأصبح المسرح يشبه إلى حد ما بما يجري في قاعة محكمة غير تقليدية. (جنداري، ٢٠٠٤م: ١٧٨)

المتفرج: دعنا الآن وأصغ إلى الجماعة ما لنا به، أعود فأسألكم، ولماذا خرجتم من قريتكم؟

عزت: شارد النبرة السؤال نفسه يتناوله لسان من لسان.

عبدالرحمن: يا سبحان الله، وماذا كانوا يريدون أن نفعل، الحرب تقوم، فهل نستطيع البقاء؟

المتفرج: ولم لاتستطيعون البقاء؟

عبدالرحمن: متردداً لأن ... الحرب تقوم ... (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٤)

فمما مرّ بنا يمكن القول أن ونوساً تمكن بجعل هذه المسرحية تشاركياً بين الجمهور والخشبة من تحقيق حوار خصب ووعي جماهيري بالواقع والمصير، وأراد بإشراك الجمهور في المسرحية أن يرمز إلى مسؤوليته تجاه الهزيمة الشاملة الأطراف.

٣. اتّباع البناء الارتجالي أو المسرح داخل المسرح

المسرح الارتجالي هو كوميديا شعبية إيطالية يعتمد على الارتجال وأسسه بيرانديللو ووضع معظم مسرحياته مبنية عليه.

رحل المسرح الارتجالي إلى المسرح العربي لاسيما وأنه يوافق مسرحيات من التراث العربي كمسرح الحلقة، ومسرح الحكواتي. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦٥-١٦٣) اتبع ونوس الارتجال في مسرحه كما اتبع سواه من المسرحيين العرب، لكن الاتباع لديه ترافقه الخصوصية والإبداع.

لجأ ونوس فى حفلة سمر إلى اســتخدام صيغة المســرح المرتجل المصحوب بأسلوب المسرح داخل المســرح والتوجه إلى قضية مهمة تشكل محوراً لهموم الجماهير. (عبود، ٢٠٠٨م: ١٢٥) لعل ارتجالية نص حفلة سمر تتضح من كلام ونوس أكثر اتضاحاً عندما يقول: «وأنا أمضى فى كتابة حفلة سمر لم أفكر بأصول مسرحية ولابمقتضيات جنس أدبى محدد لم تخطر ببالى أية قضايا نقدية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣٨)

فالارتجالية ظلت سمة طاغية على هذه المســرحية. فالمتلقى سواء القارئ أو المتفرج يلاحظ وجود مســرحين فى المســرحية؛ مســرح رسمى انتهازى، يزيف الحقائق، ويقدم صورة كاذبة لما يجرى، وهذا المســرح متمثــل فى كلام المخرج (الأحداث التى تصورها المخرج من خلال حديثه مع المؤلف)، ومسرح آخر حقيقى واقعى وشعبى يكشف ويعرى الأنظمة وبناها الفاســدة، ويقدم الصورة الحقيقية للوطن المهزوم. (الأحداث التى دارت بين المخرج والجمهور داخل الصالة) (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤ – ١٢٢)

تناول ونوس كارثة الهزيمة الآنية باســتخدامه الصيغة المرتجلة، ووجدها خير وسيلة تعبيرية عنها لما تقترب هذه الصيغة بتقاليد روح المسرح الشعبى العربى، وأهمها الالتحام بــين المتفرجين والخشــبة ورفض فكرة اندماج فى النص المعروض. لعل ما أســهم بهذا الالتحــام هو الارتجال. (عصمت، ٢٠٠٢م: ٨٨) يقــول ونوس فى هذا الخصوص: «لقد اســتلهمت البنية المســرحية فى حفلة سمر من طبيعة المتفرج فى بلدنا، هذا المتفرج الذى لايندمــج، ويجلس فى المســرح بعفوية تكاد تكــون ديمقراطية، تاركاً لنفســه الحرية فى التعامل والاستجابة والتعليق.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٨– ٩٧)

فعندما يلفت المتلقى أنظاره إلى أحداث المســرحية يكتشــف الارتجال منذ الوهلة الأولى. فهيكلية المســرحية مبنية على الارتجال من الأســاس. فلمّا يحتار المخرج بعدم وجــود نــص معروض يميل إلى اتخــاذ الارتجال عوضاً عما يشــعره المتلقى من الفراغ جراء غياب المادة المعروضة، فدون اســتعداد مســبق يبدأ المخرج بالحوارات المرتجلة مع المؤلف، وتســتمر هذه الارتجالية فى ثنايا المسرحية حيث يفقد المخرج التركيز على المســرحية بسببها. فلايقدر هو ولامتلقى المســرحية أن يتوقعا بما سيحدث. يصير الأمر أكثر تعقيداً بانضمام الجمهور إلى الخشــبة. فلايستطيع أحداً أن يتنبأ من يريد النهوض

من مكانه، ويستلم مقاليد الكلام مستهلاً الحديث عن نفسه ومجتمعه المتزعزع الأركان إثر الهزيمة موجهاً الحديث إلى حيث يشاء دون تنسيق مسبق.

هذه الارتجالية تعم أرجاء المسرحية، فتحولها إلى حفلة نقاش تعج بآراء المتفرجين وأحاديثهم العفوية عن الحدث الحزيرانى مما تساعد رغم عفويتها فى اكتمال رسم المشاهد أو اللوحات المسرحية.

هذه الارتجالية المدرجة فى نص حفلة سمر تذكرنا إلى حد ما بنص مسرحية ''ست شخصيات تبحث عن مؤلف'' لبيرانديللو مع بعض وجوه الافتراق، فلنتراجع عن الإشارة إليها حفاظاً على إيجاز البحث.

فهذه الاستجابة العفوية المتأثرة بآنية حزيران فى حفلة سمر تعد من إنجازات ونوس النصية، فتطوّر بذلک المعنى العام لماهية النص المرتجل، وتكمن براعة ونوس فى إتيان المسرحية فى صورة تأليفية مصطنعة، وليست ارتجالية حقيقية. (أبوهيف، ٢٠٠٢م: ٢٧٨) تنتهى المسرحية بقول أحد الحضور مؤكداً على ارتجاليتها:

المتفرج٣: الليلة ارتجلنا، أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال. (ونوس، ١٩٩٦م: ١٢٦)

٤. استخدام تقنية التغريب

يرتبط مفهوم التغريب بمسرح بريشت. فكان بريشت يصر أن يجعل المتفرج فى حالة يقظة واعية مستعدة للجدل والنقاش. فالتغريب لديه وسيلة لتغيير المسرح وتنوير الجمهور وحثه على اتخاذ موقف فاعل.

تحمس بعض المسرحيين العرب لمنهج بريشت، فمنهجه هو ما كانت تحتاجه الأمة العربية والمسرحية العربية بعيد حزيران لاتخاذه المسرح أداة لتعليم الناس وتوعيتهم. فانتهجوا منهج التغريب من خلال أساليب التغريب، منها استخدام الراوى، واللافتات، التوجه إلى الجمهور و مخاطبته وفضح اللعبة المسرحية أمام الجمهور. (غنيم، ١٩٩٦م: ٢٧٧ - ٢٧٦)

استخدم ونوس فى حفلة سمر بعض أساليب التغريب منها:

٥. استخدام اللافتة

اعتمد ونوس على اللافتة فى بداية عرض مســرحه، فالمشاهد أو المتفرج على غير العادة يدخل إلى الصالة ويجد الصالة مضاءة والخشــبة مضاءة أيضاً بلا ســتارة، فأول مــا يقتحم وجه وعينه لوحة أو لافتة ســوداء متدلية فى مقدمة الخشــبة مكتوب عليها: «فى تمام الســاعة التاسـعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام ۱۹٦۷، شنت اسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الأمبريالية العالمية هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشــها، واحتلت جزءاً جديداً مــن أراضيها ...» (ونوس، ۱۹۹٦م: ۲٤) استهدف ونوس باستخدامه اللافتة كعنصر وصفى تسجيلى وثائقى كعادة بيترفايس فى مسارحه، التعامل مع الجمهور بشكل مباشر وإدخاله فى قلب الحدث مباشرة.

٦. استخدام الراوى

فقداســتفاد ونوس فى حفلة سمر من شــخصية الراوى المتمثل فى شــخصية المخرج، فالمخرج فى حفلة سمر يحتل مكان الراوى فى صورته الجديدة فيقوم بالتعليق والشرح أو مخاطبة الجمهور بشكل مباشر، يقول المخرج مخاطباً الجمهور:

المخرج: أيها الســادة. رجاء أن تســاعدونى على أداء هذه المهمة الشــاقة. ترددت كثــيراً فى القيام بها. ولكــن ما العمل؟ كان الرسميون قدتســلموا دعواتهم فعلاً، وكانت معظم التذاكر قد حجزت.

المتفرجون (من الصالة): أوه ... وإذن.

– وإذن.

المخــرج: هدوءاً .. هــدوءاً .. من حقكــم أن تطلعوا على الحقيقــة كاملة. (ونوس، ۱۹۹٦م: ۲٦)

تنجلى ملامح المخرج كراوى أكثر عندما يرســم اللوحات أو المشاهد المسرحية بين الحــين والآخر كأنه يحل محــل الكاتب فى تصوير الحدث ورســم أماكن وقوعه. يصف المخرج قرية تدور فيه بعض الأحداث قائلاً:

– «أتخيل قرية من هذه القرى الأمامية، التى استيقظت على صوت القنابل وضوضاء

الحرب، قرية عادية كقرى ريفنا بيوتها ترابية مبعثرة بلانظام، لكنهما كما فى كل القرى، تلتف حول منهل يتوسط باحة فسيحة هى ساحة القرية. يمين الساحة يقوم مسجد حجرى، اشرأبت نحو السماء مئذنته. فى هذه القرية ريفيون ككل الريفيين. رجال صلاب يحملون شهامتهم وكبرياءهم كالكوفيات البيضاء التى تغطى رؤوسهم و...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فالمخرج بصفته راوياً يشعل فتيل الأحداث، فيمسكها الآخرون من الشخصيات المسرحية لتقديمها إلى الأمام، فحضور الراوى فى حفلة سمر يؤدى إلى يقظة المتفرجين وكسر الإيهام المسرحى.

فتم استخدام اللافتة والراوى كما يتم تنصيب الديكور أثناء العرض المسرحى دون التأثير على استمرارية الحدث مما يساعد على إبعاد المتفرج عن الاندماج والاستغراق بالحدث. فجاء فى إحدى المشاهد المتراصفة: «يتغير الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات. يدخل عمال الديكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركبانهما يميناً على المسرح، ويصنعان منهما مايشبه الخندق.» (ونوس، ١٩٦٦م: ٤١)

فضلاً لما حققه ونوس من المنجزات المسرحية فى حفلة سمر، فإنه أورد الأحداث على التوالى طوال المسرحية. فنراه يبدأ بمقدمة فقط دون تقسيمها إلى فصول أو مشاهد مستقلة. (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤) لذلك يتم تنصيب الديكور أثناء المسرح، ربما قصد ونوس بذلك إبقاء المتفرج واعياً، وعدم نسيانه الحدث الحزيرانى لحظة واحدة إلى جانب محاولته فى تحديث الشكل المسرحى. فصارت حفلة سمر من هذه الناحية تمثل حداثة مسرحية مختلفة عن أشكال المسرح العالمى ومتجاوبة مع طبيعة المتفرج العربى.

النتيجة

فى خاتمة هذا البحث يمكننا أن نسجل النتائج التالية:

- تعد المسرحية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية توفيقاً فى الاقتراب من جوهر القضايا الأساسية للواقع.

– خلقت نكسة الخامس من حزيران ظاهرة مسرحية عربية إذ وقف عندها المسرحيون بتنوع أصواتهم وتعابيرهم الفنية المختلفة عن الحدث الحزيرانی.

– ساعدت النكسة فی خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح الونوسی، وأعطته فرصة للانطلاق والكشف عن مواهبه الجديدة.

– استطاع ونوس أن يؤرخ لحدث تاريخی، ويجسّده فعلاً حقيقياً على خشبة المسرح حسبه أنه ارتبط بالواقع، وعبّر عنه، وتفاعل معه، وحرک الجماهير العريضة، وقدم معرفة حقيقية من خلال الوعی العميق وإدراک الحقائق.

– تعد حفلة سمر بياناً لمسرح عربی جديد تصدت للقضايا المصرية، وحاولت الجماهير على اتخاذ موقف من القضايا.

– باتت حفلة سمر الخطوة الأولى التی خطاها ونوس نحو المسرح السياسی أو التسييسی، فقدم شكلاً جديداً يتلاءم مع ما طرحه من أفكار، وقدم مضموناً ينطلق من واقع الشعب.

– خلقت حفلة سمر من الناحية الجمالية أفقاً للعمل المسرحی من حيث البحث عن الشكل وتجاوز البنية المسرحية التقليدية.

– سعدالله ونوس هو مبدع هذا الشكل الجديد الذی وجده مناسباً لطبيعة المتفرج العربی، والذی تمخض عن حدث كبير كهزيمة حزيران.

المصادر والمراجع

أبوهيف، عبدالله. ۱۹۹۹م. *المسرح العربی المعاصر قضايا ورؤى وتجارب*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الأعسم، باسم. ۲۰۱۱م. *الثابت والمتحرک فی الخطاب المسرحی*. ط۱. دمشق: تموز للطباعة والنشر.

بلبل، فرحان. ۲۰۰۲م. *من التقليد إلى التجديد فی الأدب المسرحی السوری*. دمشق: منشورات المعهد العالی للفنون المسرحية.

جنداری جمعة، إبراهيم. ۲۰۰٤م. *النص المسرحی ونكسة حزيران*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

حمّود، فاطمة. ۲۰۰۲م. *المسرح فی سوريا بين الريادة والتأصيل*. ط۲. دمشق: منشورات مطبعة

التعاونية.

ستيان، ج.ل. ١٩٩٥م. *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*. ترجمة: محمد حمّول. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عبّود، مصطفى. ٢٠٠٨م. *سعدالله ونوس فى مرآة النقد*. دمشق: وزارة الثقافة.

عزّام، محمد. ٢٠٠٣م. *مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثى والتجريب الحداثى*. ط١. دمشق: دار علاءالدين.

العشماوى، محمد زكى. لاتا. *المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة*. بيروت: دار النهضة العربية.

عصمت، رياض. ٢٠٠٢م. *بقعة ضوء (دراسات تطبيقية فى المسرح العربى)*. ط٢. دمشق: منشورات وزارة الثقافة — المعهد العالى للفنون المسرحية.

غصب، مروان. ٢٠٠٥م. *دراسات فى المسرح السورى*. حمص: منشورات جامعة البعث.

غنيم، غسّان. ١٩٩٦م. *المسرح السياسى فى سوريا*. ط١. دمشق: منشورات دار علاءالدين.

غنيمى هلال، محمد. ٢٠٠١م. *النقد الأدبى الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

محمد حمّو، حورية. ١٩٩٩م. *تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق فى سوريا و مصر*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

نديم معلا، محمد. ١٩٨٢م. *الأدب المسرحى فى سوريا نشأته وتطويره*. دمشق: مؤسسة الوحدة.

ونوس، سعدالله. ١٩٩٦م. *الأعمال الكاملة*. ج١و٣. ط١. دمشق: منشورات الأهالى.